

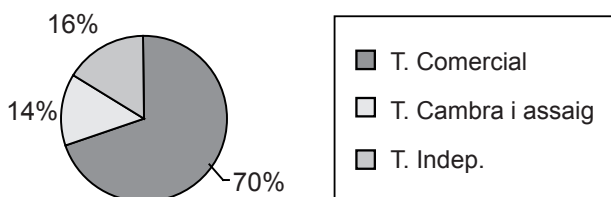
LA RECEPCIÓ DEL TEATRE BRITÀNIC CONTEMPORANI AL TEATRE COMERCIAL DURANT EL RÈGIM FRANQUISTA

Anna Mari Aguilar

CRIT (Companyia de Recerca i Innovació Teatral)

Aquest estudi parteix de la tesi doctoral *La recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol (1956-2004)*, que hem defensat recentment. D'entre les troballes més interessants, es mostra com l'àmbit del teatre comercial de l'Estat durant tot el període analitzat ha esdevingut la principal via d'introducció i consolidació de peces de la dramàtúrgia britànica contemporània, això és, aquella sorgida arran de l'anomenat moviment dels "Angry Young Men" i datada des de 1956 ençà. Però és especialment durant el període de la dictadura franquista que la comèdia d'origen britànic va esdevenir un dels puntals del teatre comercial del moment. Com mostra el Gràfic 1, durant el període 1956-1975, el teatre comercial de l'Estat va dur a terme el 70% de les produccions de peces del teatre britànic contemporani, el teatre independent en va dur a terme un 16% i el teatre de cambra i assaig el 14% restant.

GRÀFIC 1. *Produccions/Sist.Producció 1956-1975.*



De fet, a més, aquest teatre comercial va assimilar també bona part de les propostes més trencadores de la dramàtúrgia britànica. Tanmateix, la repercussió d'aquest procés de recepció ha estat poc estudiada, perquè la majoria d'anàlisis sobre la recepció del teatre britànic contemporani se centren en aquells autors, obres o sistemes de producció més renovadors o heterodoxos.

La recerca a què fem referència, i que dona lloc a aquest estudi, està fonamentat en la Teoria de Polisistemes (Even-Zohar, Toury, Lambert...)¹. Com a teoria sistèmica, parteix de la concepció de la realitat com un constructe social definit per les complexes relacions que es produeixen entre els elements que el constitueixen i del convenciment que aquestes relacions dinàmiques i canviants només es poden aprehendre fent servir un principi dialògic, de pregunta-resposta, que s'adapte progressivament als canvis (Morin, 1995: 34). Cerca, doncs, de copsar l'objecte d'estudi en tota la seua complexitat, sense judicis *a priori* o hipòtesis immòbils. La manca de recursos metodològics pel que fa als estudis teatrals des d'aquesta perspectiva teòrica ens han portat a dissenyar una metodologia pròpia que ha cercat de posar a col·lació la informació obtinguda sobre els agents i factors implicats en aquest procés de recepció i extraure'n relacions. D'aquesta manera, s'ha tractat de considerar la totalitat del fenomen de recepció estudiat i d'analitzar les seues complexes relacions.

En aquest estudi, doncs, s'exposen en una breu panoràmica els aspectes més rellevants de la recepció del teatre britànic contemporani a tres de les principals ciutats de l'Estat (Madrid, Barcelona i València) durant el període de la dictadura franquista i dins de l'àmbit del teatre comercial, un dels sistemes de producció més oblidats pels treballs de recepció.

1. L'EPICENTRE MADRILENY

Dins l'anomenat *teatre comercial*² durant el règim franquista, Madrid constituïa l'epicentre de l'activitat teatral i produïa i feia girar per altres ciutats de l'Estat: revista, clàssics (des de *La Celestina* i *El Tenorio* fins a obres de Shakespeare o Molière), comèdia burgesa (Jacinto Benavente, Calvo Sotelo, López Rubio, Alfonso Paso, Juan José Alonso Millán...) i teatre d'humor (Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Carlos Llopi, Adolfo Torrado...).

¹ Veieu: Even-Zohar (1990), Villanueva (1994), Even-Zohar (1999), Iglesias (1999), Lambert (1999).

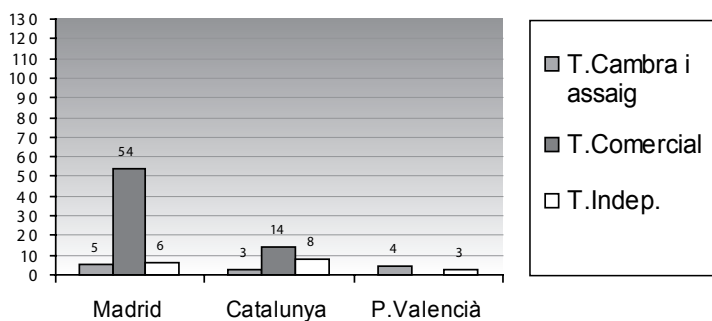
² És evident que l'etiqueta "teatre comercial" agrupa, com tota etiqueta i com tot intent de classificació, una sèrie de realitats que no sempre són homogènies. Hi ha diferències entre les companyies adscrites en aquest estudi al teatre comercial, diferències tant de grandària i repercussió, com de rigor i qualitat artística. Però totes tenen en comú el fet d'anomenar-se companyies professionals els muntatges de les quals solien ser acceptats pel règim franquista i, per tant, es movien dins un circuit d'exhibició establert. Així doncs, encara que el terme *teatre comercial* presenta uns límits difusos, és operatiu de cara a dur a terme distincions amb els altres tipus de teatre que es conreaven a l'època: a grans trets, doncs, el teatre comercial constituïa l'*establishment* a què s'oposava, també en grau divers, el teatre de cambra i assaig i, més tard, el teatre independent. Després de tot, els testimonis de l'època (Fàbregas, 1969: 77-79; Monleón, 1970; Pérez d'Olaguer, 1970: 9; Coca, 1978: 15; Fernández, 1987) constaten l'existència d'aquests sistemes de producció i fan servir aquesta mateixa nomenclatura.

A Barcelona en particular, a més dels melodrames i comèdies de costums, els esparsos intents de recuperar l'alta comèdia (Sirera, 2000: 98) i les reposicions d'obres d'autors de la tradició com Guimerà o Rusiñol es van recuperar com a puntals teatrals del moment junt amb el teatre en castellà que oferien les companyies madrilenyes. A València, com exposen Carbó i Cortés (1997: 81-104) i Herreras (2000: 33-36), la tradició del teatre autòcton professional valencià estava dominada pel gènere del sàinet que, una vegada les autoritats franquistes readmeteren el teatre en valencià, exhauria les localitats.

Però, com apunta Alomar (2005: 14) per a Mallorca i pot aplicar-se també al País Valencià i a Catalunya, amb l'arribada de les companyies comercials madrilenyes en gira a la fi dels cinquanta i la dècada dels seixanta, la impossibilitat de competir en recursos i preparació va provocar el progressiu declivi de totes aquestes fórmules tradicionals que tan d'èxit havien tingut des del segle XIX, molt per damunt de l'acollida que rebien les companyies de fora.

Pel que fa a la recepció del teatre britànic contemporani, com es pot observar al Gràfic 2, el teatre comercial madrileny se situa, amb 54 produccions durant el període 1956-1975, com el més productiu, per davant del teatre comercial de Catalunya (14 produccions).

GRÀFIC 2. Producció/Com. Autònoma 1956-1975.



El País Valencià, tot i ser un assidu receptor de les peces de teatre britànic contemporani que es produïen, sobretot, a Madrid, no va contribuir amb cap producció pròpia durant aquest període.

2. AGAFAR EL RITME

La primera obra d'un autor britànic contemporani, això és escrita a partir de 1956, que es va portar a escena a l'Estat espanyol va ser una comèdia policíaca: *Asesinar no es tan fàcil* (*Not In The Book*, 1958) d'Arthur Watkyn. El 1959, Arturo Serrano, al capdavant del Teatro Infanta Isabel de Madrid –teatre conegut arreu de l'Estat pels seus thrillers i comèdies policíacques amb regust britànic–, l'estrenava amb un repartiment conegut i amb un èxit discret. A més d'alguns altres thrillers –*La noche del 5 de marzo* (*The Night of the Fourth*, 1956) de Jack Roffey i Gordon Harbord o *Premio para un asesinato* (*Write Me a Murder*, 1962) de Frederick Knott³– i comèdies –*Dodo* (*The Amorous Prawn*, 1959) d'Anthony Kimmins o *La carraca* (*Rattle of a Simple Man*, 1962) de Charles Dyer– l'escena comercial madrilenya va importar alguns èxits britànics de ressò internacional. Menys d'un any després de la seua estrena a Londres, la companyia d'Andrés Mejuto sota la direcció d'Alberto González Vergel presentava al Teatro Beatriz *Ejercicio para cinco dedos*⁴ (*Five Finger Exercise*, 1958) de Peter Shaffer. La factura del producte original, amb una interpretació i una escenografia naturalistes i tradicionals (“showing sitting room, stairs and landing”⁵) va ser transportada amb èxit a l'escenari del Beatriz. Així com també ho va ser *La cabeza de un traidor*⁶ (*A Man for All Seasons*, 1960) de Robert Bolt, un drama històric sobre Tomàs Moro que Luis Escobar va portar al seu Teatro Eslava l'octubre de 1962.

Moltes d'aquestes obres no encaixen exactament en el repertori de comèdies i melodrames que imperava al moment, però tampoc no trenquen amb la factura tradicional i establerta del producte teatral de postguerra: això és, un contingut no “perillós” ideològicament (són comèdies lleugeres, thrillers, drames familiars burgesos o drames històrics que no cerquen una projecció en el present), una estructura recognoscible en actes i quadres, i una interpretació i escenografia naturalistes. En definitiva, estan construïdes a partir dels trets bàsics del tradicional *well-made play* que imperava a l'àmbit del teatre comercial britànic i que, com ja es podia comprovar per la reeixida recepció a l'Estat d'obres de Noel Coward, Somerset Maugham, J.B. Priestley o Graham

³ Frederick Knott ja havia obtingut una gran acollida a l'Estat amb la seua peça *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1952), que el 1954 filmaria Alfred Hitchcock.

⁴ Martínez Adell, Alberto (Trad.) (1961), *Ejercicio para cinco dedos* / *Peter Shaffer*, Madrid, Alfíl.

⁵ Gibbs, Patrick, “Fine Acting in Striking Play”, *Daily Telegraph*, 17/07/1958.

⁶ Escobar, Luis i Martínez, Santiago (Trad.) (1963), *La cabeza de un traidor* / *Robert Bolt*, Madrid, Alfíl. Escobar, Luis (Trad.) (1967), *Un hombre para la eternidad* / *Robert Bolt*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas.

Greene (London, 1997: 40-47, 63-71) i es pot comprovar amb aquestes més recents, remetia al prototip d'obra acceptada per la crítica del règim i per la majoria del públic.

Pel que fa a la seua recepció, el que comparteixen totes aquestes peces tan diverses són les referències crítiques sobre la “lentitud” o “l'excés de paraula” o la “manca de ritme” de la representació, que s'atribueixen al text original i no a la posada en escena. Per a molts crítics calia “acelerar el *tempo* general”⁷ per a satisfer les característiques del públic receptor:

La verdad es que nos están devolviendo los sajones—mucho peor empaquetados—algunos de los mayores envíos de nuestra tradición naturalista y realista. Nos los devuelven en un teatro que no tiene intriga, problema ni apenas movimiento. (...) La velocidad mental, la sed de acción del espectador español imponen a cualquier obra, entre nosotros, un “tempo” especial que no es el inglés ni el francés. Esa cronología de los efectos es la clave de muchísimos éxitos que no resisten el estudio artístico. Nuestro público es impaciente. Hay que saber “cogerle el compás”⁸.

Tanmateix, l'adequació del ritme de les peces importades del Regne Unit al gust del públic espanyol, segons la crítica madrilenya, prompte seria un fet que suposaria la producció d'alguns dels èxits de taquilla més sonats de la història del teatre a l'Estat.

3. UN PONT AMB EL WEST END

A partir de la meitat dels 60, el nombre de peces de teatre britànic contemporani que van pujar als escenaris comercials de l'Estat es va incrementar més que notablement. Lògicament, calia un temps perquè les novetats del teatre britànic contemporani arribaren a oïdes dels agents teatrals de l'Estat, així com també calien unes condicions polítiques menys restrictives. Així doncs, si de 1956-1965 es van poder veure 10 produccions de peces de teatre britànic contemporani, de 1966-1975 es va passar a 58. La suma d'aquestes produccions dóna el total de 68 produccions de peces de teatre britànic contemporani als escenaris de Madrid (54) i Barcelona (14) durant el període de la dictadura, tal i com il·lustra el Gràfic 2 que s'ha presentat més amunt.

⁷ Llovet, Enrique, “Estreno de *Dodo* en el Teatro Cómico”, *ABC*, 23/02/1963.

⁸ Llovet, Enrique, “En el Reina Victoria se estrenó *La carraca*, en versión de Claudio de la Torre”, *ABC*, 23/11/1963.

Els thrillers continuaven sent opcions rendibles per al teatre comercial madrileny. *Sola en la oscuridad*⁹ (*Wait Until Dark*, 1966) de Frederick Knott, estrenada el 1967 al Teatro Marquina sota la direcció de Jaime Azpilicueta, va assolir els quatre mesos en cartell més una llarga gira posterior. També *La huella*¹⁰ (*Sleuth*, 1970) d'Anthony Shaffer, un gran èxit del West End, a finals del mateix 1970 arribava al Teatro Club de Madrid de la mà del director Ángel Fernández Montesinos. Aquest thriller policíac, que depèn en gran part de la perícia dels dos personatges principals, en aquest cas Luis Prendes i Pedro Osinaga, va rebre crítiques entusiastes a Madrid.

També van ser ben acollits dos drames familiars amb una repercussió notable als escenaris londinencs del West End: *Una entre mil mujeres* (*Alpha Beta*, 1972) de E.A. Whitehead, estrenada el 1973 amb direcció de José María Morera, i *La más hermosa niña del mundo* (*A Day in the Death of Joe Egg*, 1967) de Peter Nichols, estrenada el 1974 amb direcció de Ricardo Lucía. *Abelardo y Eloísa*¹¹ (*Abelard and Heloise*, 1970) de Ronald Millar –un drama sobre la història d'amor entre el filòsof i teòleg Pierre Abélard i la seua alumna Héloïse– va aconseguir una de les permanències en cartell més destacades del període: el 1972 José Tamayo i la seua companyia Lope de Vega el mantingueren nou mesos al Teatro Bellas Artes més la gira posterior. Un altre gran èxit el va constituir el polèmic *Equus* (*Equus*, 1973) el 1975, polèmic perquè implicava uns nus integrals que la censura espanyola, després de llargues negociacions i ajornaments, no va consentir sense un decorós “slip”. La propaganda, però, que aquest entrebanc va aportar al muntatge li va permetre de mantenir-se més de dos anys en actiu a Madrid i, amb un repartiment diferent, una llarga temporada també a Barcelona.

La comèdia, però, seguia sent el gènere amb més seguidors. Alan Ayckbourn va rebre una relativament bona acollida amb comèdies com *No entiendo a mi marido* (*Relatively Speaking*, 1965), estrenada al Teatro Marquina el 1968, *Cómo ama la otra mitad* (*How The Other Half Loves*, 1969), estrenada al Teatro Reina Victoria el 1971, i *Qué absurda es la gente absurda* (*Absurd Person Singular*, 1972), estrenada al Teatro Beatriz el 1974. Les tres van arribar als escenaris madrilenys molt poc de temps després de la seua estrena a Londres, la primera de la mà de la companyia d'Isabel Garcés dirigida per Pedro Amalio López, i les altres dues de la mà del director Jaime Azpilicueta.

⁹ Artime, Ignacio i Azpilicueta, Jaime (Trad.) (1968), *Sola en la oscuridad* / Frederick Knott, Madrid, Escelicer.

¹⁰ Balart, Vicente (Trad.) (1972), *La huella* / Anthony Shaffer, Madrid, Escelicer.

¹¹ Alonso, José Luis (Trad.) (1973), *Abelardo y Eloísa* / Ronald Millar, Madrid, Escelicer.

Però altres comèdies, com *Black Comedy* de Peter Shaffer, van aconseguir un èxit remarcable. La peça, que va ser portada a escena el 1965 per la National Theatre Company, arribava a l'Estat el 1968. La Compañia de Comedia de Paco Morán la va estrenar, amb el títol de *El apagón*, al Teatro Eslava, amb direcció de Juanjo Menéndez. Des de tots els fronts de la crítica es va valorar l'obra com un enginyós joguet còmic que es va representar a diverses ciutats (a Barcelona va estar vuit mesos en cartell) fins el 1972. Aquest també va ser el cas, el 1973, de *Mi amiga, la gorda* (*My Fat Friend*, 1972) de Charles Laurence, que va romandre un any en cartell entre el Teatro Comedia i l'Arniches, on va ser transferida de manera immediata. També la comèdia amorosa *El día después de la feria* (*The Day After the Fair*, 1972), una reescriptura teatral del conte *On The Western Circuit* de Thomas Hardy duta a terme per Frank Harvey, complia set mesos en cartell al Teatro Eslava de Luis Escobar amb la companyia d'Irene Gutiérrez Caba.

A Barcelona, quasi totes les peces abans esmentades van fer una llarga temporada, de vegades amb un repartiment propi mentre la companyia original continuava la gira per l'Estat. També es van dur a terme algunes produccions pròpies amb resultats irregulars¹². En català i en règim comercial es va poder veure *Quan va ser el darrer cop que vas veure la mare?* (*When Did You Last See My Mother?*, 1966) de Christopher Hampton, dirigida per Ventura Pons al Teatre Romea el 1974, on s'hi va mantenir dos mesos en cartell.

Aquestes peces són una mostra de les que van obtenir una millor acollida entre públic i crítica¹³. En conjunt, bona part d'aquestes peces van tenir una

¹² El 1964, la Companyia de Maria Arias estrenava al Teatre Barcelona *Hay tiempo para matar* (*Signpost To Murder*, 1962) de Monte Doyle. El 1966, la Compañia de José Marzo reposava *Mirando hacia atrás con ira* (*Look Back in Anger*, 1956) de John Osborne al Teatre Calderón. També el 1970 la Compañia de Amelia de la Torre y Enrique Diosdado presentava al Teatre Calderón *La mujer del domingo* (*Woman In A Dressing Gown*, 1956) de Ted Willis. Aquestes tres produccions van romandre menys d'un mes en cartell. Més sort van tindre el 1973, entre d'altres, *La zapatilla* (*Relatively Speaking*, 1965) d'Alan Ayckbourn, dirigida per José M^a Loperena, que es va poder veure durant tres mesos al Teatre Moratin o *El salto de cama* (*Birthday Suite*, data desconeguda) de Robin Hawdon que, sota la direcció de Jaime Azpilicueta va romandre dos mesos al Teatre Poliorama. El més usual, però, era reestrenar material que ja s'havia presentat prèviament a Madrid. Per exemple, entre d'altres muntatges, el 1969, uns anys després de l'estrena a Madrid, la Compañia de Gemma Cuervo y Fernando Guillén reposava *El amante* i *La colección* (*The Lover*, 1963 i *The Collection*, 1962) de Harold Pinter al Teatre Poliorama durant un mes. El 1970, Manuel Collado produïa i dirigia al Teatre Español *No despiertes a la mujer de tu prójimo* (*Let Sleeping Wives Lie*, 1966) de Harold Brooke i Kay Bannerman, que uns mesos abans s'havia estrenat a Madrid amb un altre repartiment i direcció, i amb més èxit que el mes que va romandre a Barcelona. És especialment remarcable, pel seu èxit d'un any i vuit mesos al Teatre Poliorama, el cas del vodevil *Sé infiel y no mires con quien* (*More Over Mrs Markham*, 1969) de Ray Cooney i John Chapman, a càrrec de la Compañia de Paco Morán el 1974, de què es parlarà amb més detall a la següent secció d'aquest estudi.

¹³ Durant aquests anys es van presentar moltes altres peces a Madrid, d'èxit més discret, d'autors com James Saunders, Monte Doyle, Francis Durbridge, Terence Feely, E.A. Whitehead, Charlotte Frances, Terence Frisby, Peter Ustinov, David Turner, Roger Milner...

repercussió considerable als escenaris de Madrid i/o Barcelona, a més de la gira posterior.

4. EL “DESTAPE” DEL VODEVIL BRITÀNIC

“Los ingleses nos invaden... ¡Acudid a salvarnos! ¿Cuántas piezas de firma sajona han llegado a nuestros escenarios en los dos últimos años? Y sólo unas pocas merecían su adaptación”, exclamava Adolfo Prego des de l'ABC¹⁴. En efecte, des de principis dels anys setanta, els escenaris comercials madrilenys es van omplir amb les últimes novetats en vodevils d'autors britànics d'èxit tan prolífics, i que escrivien sovint en col·laboració, com William Douglas-Home, Ray Cooney i John Chapman, o Alistair Foot i Anthony Marriot. La manufactura d'aquests vodevils, sobretot els de temàtica picant, encaixava amb facilitat amb la tradició del teatre d'humor madrileny, especialment a la dècada dels 70, quan el relaxament pel que fa a temes sexuals a l'Estat els feia enormement atractius i, per tant, rendibles. Constatava Bull (1994: 55-56), pel que fa al Regne Unit, que els “commercial well-made plays, along with the formulaic thriller, continued to dominate British theatre despite all the words generated by the old, and now the new, avant-garde” durant tot aquest període. No cal dir que la realitat teatral de l'Estat era ben similar.

Així doncs, allò que la crítica anomenava “vodevil anglès” s'assemblava molt al teatre d'humor de factura espanyola (partim dels trets establerts per Oliva, 2001: 41-44):

- S'empra, en general, una estructura tradicional en tres actes en què es plantegen situacions escèniques arriscades i un joc d'intriga original.
- Sol començar amb un cop d'efecte, una situació connectada amb el conflicte principal, que s'anava repetint durant l'obra, sobretot al final de cada quadre o acte.
- El mecanisme escènic per excel·lència és la sorpresa.
- La majoria tenen decorat únic o fan coincidir els canvis de decorat amb els actes.
- La caracterització de rols i de personatges confirma sempre el predomini de la classe burgesa, element ideològic propi de la comèdia de postguerra espanyola i de la “West End comedy”.
- Sol haver-hi un o dos personatges principals en què descansa el pes còmic de la peça, els anomenats actors o actrius “d'humor”, per a qui sovint els autors escriuen les obres.

¹⁴ Prego, Adolfo, “Cada oveja sin su pareja, de Harris y Darbon”, *ABC*, 07/09/1973.

D'una manera menys acadèmica, si reunim diversos extractes de la crítica dels vodevils britànics representats a l'Estat durant aquest període es pot obtenir un resum eloqüent de les seues característiques:

El vodevil, que tuvo su época dorada por la última década del siglo pasado y la primera del actual, con cultivadores tan afortunados como Eugene Labiche, Marc Michel, Edmond Martin, Georges Feydeau o Maurice Desvallieres, ha resurgido en nuestro tiempo sobre las mismas bases del pasado pero con una nueva fuerza de atracción, porque la ligereza de vestuario, el atrevimiento de las incitaciones, la desenvoltura del lenguaje, la libertad de los enredos, la fantasía y las audacias de todo tipo, pueden ir más allá de lo que fueron nunca¹⁵.

Es una comedia de situación en la que la fuerza cómica surge irresistiblemente de las situaciones y no del diálogo, que es directo, al servicio de aquellas (...), que en ningún momento dificulta o frena el ritmo vertiginoso de una acción rica en cómicas repeticiones (...) y en imprevistas modificaciones de la dinámica general por medio de pequeñas sorpresas lo suficientemente esperadas por el espectador como para satisfacer otra de las grandes reglas del juego, la de las sorpresas previstas¹⁶.

Estas comedias de entradas y salidas constantes, de chicas guapas que se desnudan en escena todo lo posible y con un presunto afeminado, no son ninguna novedad en los días que corren para el teatro español importado del extranjero. Todas tienen el mismo corte, y de todas se puede decir lo mismo aproximadamente¹⁷.

Toda la comedia está encaminada al lucimiento de un solo personaje¹⁸.

Los personajes femeninos (...) cumplen a la perfección esta exigencia: máximo de belleza, mínimo de ropa¹⁹.

La adaptación al castellano de la obra inglesa, queda matizada con la incorporación de giros y dichos de toda actualidad, que provocan fácilmente la risa del espectador²⁰.

Es la apetencia de un público fácil que va al teatro por el solo hecho de reírse, de divertirse²¹.

¹⁵ Pérez Fernández, "Estreno de *Sé infiel y no mires con quién*, en el Maravillas", *ABC*, 15/08/1972.

¹⁶ López, Lorenzo, "El visón volador, vodevil perfecto, en el Teatro Cómico", *ABC*, 09/09/1969.

¹⁷ Romero, Eduardo, "Cada oveja sin su pareja", *Arriba*, 28/08/1973.

¹⁸ García Pavón, F., "Vengan corriendo que les tengo un muerto, en el Infanta Isabel", *Arriba*, 07/09/1966.

¹⁹ Prego, Adolfo, "Cada oveja sin su pareja, de Harris y Darbon", *ABC*, 07/09/1973.

²⁰ Interino, "Estreno de *Una noche de strip-tease* en el Martin", *ABC*, 04/09/1973.

²¹ Romero, Eduardo, "Cada oveja sin su pareja", *Arriba*, 28/08/1973.

Si a estas comedias se le buscan más pretensiones, que el espectador no espere encontrarlas²².

El vodevil còmico-policíac *Busyboby* (1964) de Jack Popplewell, amb el sorprenent títol *¡¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!!*²³, va ser un dels primers vodevils d'importació britànica que sorgiren dels escenaris comercials madrilenys durant aquest període, concretament el 1966. Però el 1969, *El visón volador* (*Not Now Darling*, 1968) del prolífic Ray Cooney en associació amb John Chapman va constituir el primer dels grans èxits de taquilla i de permanència en cartell d'aquests vodevils britànics. Dirigit per Jaime Azpilicueta, entre les temporades a diversos teatres madrilenys i barcelonins i la gira per altres ciutats de l'Estat, l'obra va romandre en actiu uns tres anys. Evidentment, l'elenc era un dels factors clau de l'èxit, de manera que "el sesenta por ciento del éxito de que va a gozar esta comedia corresponde al trabajo de Joham, en el caso de que no corresponda a los atractivos personales de Barbara Lys y María Paz Pondal"²⁴.

Els estius eren èpoques propícies per a estrenar moltes d'aquestes produccions, com *No despiertes a la mujer de tu prójimo* (*Let Sleeping Wives Lie*, 1966) de Harold Brooke i Kay Bannerman, el 1970, o *Salsa picante*²⁵ (*The Man Most Likely To...*, 1968) de Joyce Rayburn, el 1971, que faria un recorregut de més de dos anys per diverses ciutats de l'Estat: a Madrid amb una companyia que incloïa Luis Prendes i Amparo Baró entre el repartiment i, de gira, amb la companyia de Pepe Rubio. També va gaudir de bona acceptació *Los viernes...amor* (*Say Who You Are*, 1965) de Keith Waterhouse i Willis Hall, un muntatge estrenat el 1971, dirigit per Manuel Collado amb a la companyia d'Irene i Julia Gutiérrez Caba.

El 1972, dels incombustibles Alistair Foot i Anthony Marriot es van poder veure *Ruidos en la casa* (*Uproar in the House*, 1967), amb l'actor còmic Manuel Codeso, i *¡No más sexo por favor!*, la versió de José Luis Alonso del gran èxit *No Sex Please, We're British* (1971), que va romandre al West End una dècada. Però la peça més recordada del període va ser *Sé infiel y no mires con quién*, la versió de Ignacio Artime i Jaime Azpilicueta de *More Over Mrs Markham* (1971) de Ray Cooney i John Chapman. La companyia de Pedro Osinaga, sota la direcció de Víctor Catena, es va lucrar amb un projecte que va

²² Romero, Eduardo, "Una noche de strip-tease", *Arriba*, 04/09/1973.

²³ Balart, Vicente (Trad.) (1967), *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* / Jack Popplewell, Madrid, Alfíl.

²⁴ López, Lorenzo, "El visón volador, vodevil perfecto, en el Teatro Cómico", *ABC*, 09/09/1969

²⁵ Darbón, Carlos (Trad.) (1974), *Salsa picante* / Joyce Rayburn, Madrid, Escelicer.

romandre més d'una dècada en cartell a diverses ciutats de l'Estat, a més de les múltiples reposicions posteriors, i del que també s'ha rodat una pel·lícula²⁶.

També és un clàssic de la companyia d'Arturo Fernández, *Pato a la naranja*, que parteix de la versió francesa de Marc-Gilbert Sauvajon (*Le Canard à l'Orange*) de l'obra de William Douglas-Home *The Secretary Bird* (1968). La crítica londinenca i la madrilenya remarcaven unànimement la importància, a l'hora d'assegurar l'èxit d'aquest tipus de peces, d'elegir un actor principal amb carisma per al gran públic, que en aquests casos van ser Kenneth More i Arturo Fernández. Gràcies a això, Arturo Fernández i el seu equip han pogut reposar l'obra diverses vegades.

L'any 1973 començava a baixar la febre del vodevil britànic i, segons la crítica, també la qualitat dels que es presentaven. Tot i això, *Cada oveja sin su pareja* (*Two and Two Make Sex*, 1973) de Richard Harris i Leslie Darbon, que comptava amb l'atractiu còmic de Paco Morán i la direcció d'Ángel Fernández Montesinos, va romandre vora vuit mesos en cartell. I no es pot oblidar tampoc el gran èxit de *Una noche de striptease* (*Don't Just Lie There, Say Something!*, 1971) de Michael Pertwee, que es va poder veure durant quasi dos anys al Teatro Martín, amb José Sazatornil i Antonio Ozores al repartiment i Víctor Andrés Catena, a la direcció. Jaime Azpilicueta presentava també a finals de 1973 *Quédate a desayunar* (*Why Not Stay For Breakfast?*, 1973) de Ray Cooney i Gene Stone, que es va fer famosa per constituir el debut teatral de l'arxi-famosa Marisol, amb música de Camilo Sesto.

Mentre des de *Primer Acto*, per exemple, s'apuntava que aquest tipus d'obres "posee la visión ideológica que la parte más reaccionaria de la sociedad quisiera imponer a toda ésta"²⁷, no es pot oblidar que van ser aquestes, i no altres, les peces que van constituir alguns dels èxits de taquilla més recordats de la història recent del teatre a l'Estat.

5. L'ASSIMILACIÓ

Al mateix temps que el teatre comercial aconseguia alguns dels èxits abans esmentats, el teatre renovador de l'Estat de la dictadura es convertia en l'única i forçosament limitada via d'entrada del teatre estranger més trencador i compromés. En aquest sentit, el paper del teatre de cambra i assaig, en què incloem el teatre universitari, i el del teatre independent han estat profusament

²⁶ Fernando Trueba va dirigir *Sé infiel y no mires con quién* (1985) amb Ana Belén, Carmen Maura, Antonio Resines, Santiago Ramos i Verónica Forqué, entre d'altres, al repartiment.

²⁷ Enrique, D. (1974), "*Quédate a desayunar*, de R. Cooney y G. Stone", *Primer Acto*, 165, p.55.

analitzats²⁸. Pel que fa a la recepció del teatre britànic contemporani, durant la dictadura, aquests grups han estat els responsables de l'arribada d'obres d'Arnold Wesker, John Osborne, Shelagh Delaney, Ann Jellicoe (etiquetats tots ells com a membres del "moviment" dels *Angry Young Men*), a més de Harold Pinter, Brendan Behan i Joe Orton.

Al seu context d'origen, al Regne Unit, de l'àmbit del teatre renovador o alternatiu, on la censura del Lord Chamberlain els obligava fins 1968 a representar en sessions privades per als membres d'un *theatre club*, la majoria de les obres més destacades d'aquests autors passaren a l'àmbit del teatre comercial i foren representades durant llargues temporades al West End i després a Broadway. Anys després, moltes d'elles es van convertir en clàssics contemporanis del teatre britànic i van passar a formar part del repertori de les companyies de teatre públic. Els processos d'institucionalització, hegemonització o canonització, àmpliament estudiats per figures com Foucault [1971] o Lefevere (1992), constitueixen una de les dinàmiques rectores dels sistemes culturals anomenada *transferència*²⁹ segons la Teoria de Polisistemes (Even-Zohar, 1990: 73-78).

A Catalunya, donada la inexistència i impossibilitat imposada d'un teatre hegemònic o establert en català durant el període, la majoria d'aquestes obres no va seguir aquest procés de la perifèria cap al centre, de transferència, tan clarament com a l'àmbit del teatre madrileny i es mantingueren com a part del repertori dels grups de cambra i assaig i de teatre independent. L'única excepció va ser *El Knack* (*The Knack*, 1961) d'Ann Jellicoe, l'obra més propensa a convertir-se en una comèdia a l'ús i l'única en català que es va representar en règim comercial, amb èxit, al Teatre Romea el 1969, dirigida per Ventura Pons i amb Rosa Maria Sardà en el repartiment.

A Madrid, tanmateix, el procés d'institucionalització dels anomenats *Angry Young Men* té un paral·lel relatiu amb el que va ocórrer al Regne Unit, tot i les òbvies diferències d'impacte, permanència o rigor amb el context teatral britànic contemporani. El 1966, s'estrenava en règim comercial *Raíces*³⁰ (*Roots*, 1959) d'Arnold Wesker, sota la direcció de José María Morera, al Teatro Valle Inclán, on va romandre un mes. Més sort va tenir el 1971 la producció de Miguel Narros

²⁸ Veieu: Pérez d'Olaquer (1970), Isasi (1974), Leal (1977), Sirera (1981), Fernández (1987), AAVV (1993), Gallén (1993), Aznar (1994), García (1999) o Rosselló (2000). A més, les revistes *Primer Acto* i *Yorick* proporcionen material de primera mà sobre aquests fenòmens teatrals, i el número 37 de la revista *Assaig de Teatre* està dedicat íntegrament a revisar el que va suposar el teatre independent.

²⁹ De fet, el verb anglès que es fa servir per tal de descriure el pas d'una obra d'un teatre a un altre que, sovint, forma part d'un sistema de producció diferent és *to transfer*.

³⁰ Arteché, Juan José (Trad.) (1966), "Raíces / Arnold Wesker", *Primer Acto*, 79, p. 25-44.

de *Un sabor a miel*³¹ (*A Taste of Honey*, 1958) de Shelagh Delaney que, durant tres mesos en cartell al Teatro Beatriz, va contribuir al llançament d'Ana Belén com a actriu i cantant. El 1972 es representava *El knack* (*The Knack*, 1961) d'Ann Jellicoe al Teatro Valle Inclán, dirigit per Francisco Abad, i el 1973 al Teatro Bellas Artes de Madrid es muntava *El rehén* (*The Hostage*, 1958) de Brendan Behan, peça dirigida per José María Loperena i amb Queta Claver i Carmen Maura entre l'elenc. Aquestes dues peces van romandre escassament un mes en cartell. *La cocina*³² (*The Kitchen*, 1959) de Wesker, dirigida per Miguel Narros al Teatro Goya el 1973 i amb un repartiment format, com el mateix director, a l'àmbit del teatre independent, va arribar als quatre mesos en cartell. La recepció de Harold Pinter als escenaris comercials madrilenys va ser possible gràcies a l'interès que hi va mostrar Luis Escobar al capdavant del seu Teatro Eslava, on el 1967 va presentar *El amante* (*The Lover*, 1963) i *La colección*³³ (*The Collection*, 1962), i el 1974 *Viejos tiempos*³⁴ (*Old Times*, 1971) amb Francisco Rabal i Irene Gutiérrez Caba al repartiment³⁵. Les dues peces, tanmateix, no van superar el mes en cartell.

En aquesta trajectòria cap als escenaris comercials, tanmateix, la majoria de les produccions de peces d'aquests autors no van aconseguir un ressò comparable al de les comèdies i vodevils abans ressenyats, no només per el seu temps de permanència en cartell, sinó també per la reacció de la crítica. En general, la crítica afí al règim considerava que, en la majoria d'aquestes obres “seguimos dentro del patrón clásico de los viejos dramas sociales”³⁶, que sovint no són més que “un pastelillo, un pequeño drama blanco”³⁷, en algun dels quals “Arniches habría reconocido en estos jóvenes londinenses a los bisnietos de sus propios personajes, quizá emigrados allí en busca de trabajo”³⁸. La crítica progressista, tot i subratllar l'edulcoració del contingut d'aquestes peces en

³¹ Lozano Borroy, Adolfo (Trad.) (1971), *Sabor a miel / Shelagh Delaney*, Madrid, Escelicer.

³² Caño Arecha, Juan (Trad.) (1973), *La cocina / Arnold Wesker*, Madrid, Fundamentos.

³³ Escobar, Luis (Trad.) (1967), “El amante, La colección / Harold Pinter”, *Primer Acto*, 83, p. 23-32.

³⁴ Escobar, Luis (Trad.) (1972), *Viejos tiempos / Harold Pinter*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo.

³⁵ Luis Escobar també va presentar el 1970, en dues sessions de cambra al Teatro Marquina amb el Teatro de Cámara de Madrid, *El regreso* (*The Homecoming*, 1965), una de les peces més controvertides de Harold Pinter.

³⁶ García-Pavón, F., “Raíces, en el Valle Inclán”, *Arriba*, 15/09/1966.

³⁷ Fernández-Santos, Ángel (1971), “Un Sabor a Miel de Selagh Delaney”, *Primer Acto*, 130, p. 68.

³⁸ Prego, Adolfo, “Knack, de A. Jellicoe, en el Valle Inclán”, *ABC*, 14/01/1972.

passar al règim comercial, advertia també sobre “la consecuencia, un tanto penosa” de:

ponernos a despotricar, con ánimo europeísta, sobre lo “pasados” que están algunos aspectos de la obra –y, por tanto, del montaje e interpretación que solicita– y olvidar, desde la perspectiva española, que ha estado prohibida durante años³⁹.

El mateix Arnold Wesker, en un viatge a Madrid per assistir el 1973 a l'estrena de *La cocina*, descriu aquest procés ‘d’envelliment’ –de *transferència* o d’institucionalització, a la fi– com una *ficció*:

WESKER. - Una de las formas con las que la clase dominante mantiene su control es perpetuando la ficción de que cada generación produce diferentes ideas, permitiéndose que alguien sobresalga por unos pocos años, para decir luego: “Pertenece a la vieja generación, no debemos prestarle atención”, y si ha conseguido algo importante, se destruye inmediatamente. Este es un truco que se aplica con todos, e incluso los afectados utilizan el mismo idioma. Así a los escritores como yo se nos han restado posibilidades⁴⁰.

El cas de Harold Pinter va ser una excepció ja que, segons els mateixos crítics: “la llegada de Harold Pinter a lo que hemos dado en llamar ‘teatro comercial’ español” provava “la atención despierta de Luis Escobar a las grandes novedades teatrales y la extraña, pero cierta, apertura de nuestro teatro a conceptos y formas de expresión artísticas que nos han estado vedadas durante muchos lustros”⁴¹. En conjunt, però, les d’apreciacions que menystenien la rellevància i l’actualitat de les novetats del teatre estranger constituïen ja un tòpic de la crítica afí al règim a l’hora de valorar aquest tipus d’obres. Innocuitat i envelliment eren els continguts clau.

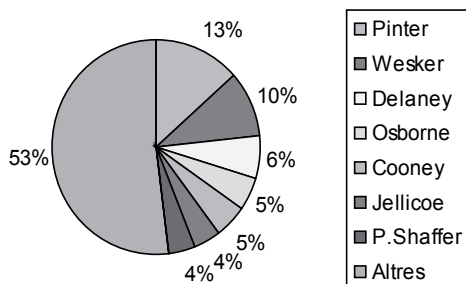
Des d’un punt de vista qualitatiu, el comunisme de Arnold Wesker, l’acràcia de John Arden o Brendan Behan, el realisme brut de Shelagh Delaney, els nous llenguatges de Harold Pinter, el sarcasme de Joe Orton aconseguiren ser un revulsiu per als integrants dels corrents teatrals renovadors durant el franquisme. De fet, en aquest període, tal i com mostra el gràfic 3, molts d’aquests dramaturgs foren alguns dels més representats als escenaris tant independents com comercials de l’Estat:

³⁹ Monleón, José (1971), “Sabor a miel”, *Triunfo*, 463, p. 46.

⁴⁰ Pérez Coterrillo, Moisés (1973), “Con Wesker en *La cocina* de Narros”, *Primer Acto*, 162, p. 62.

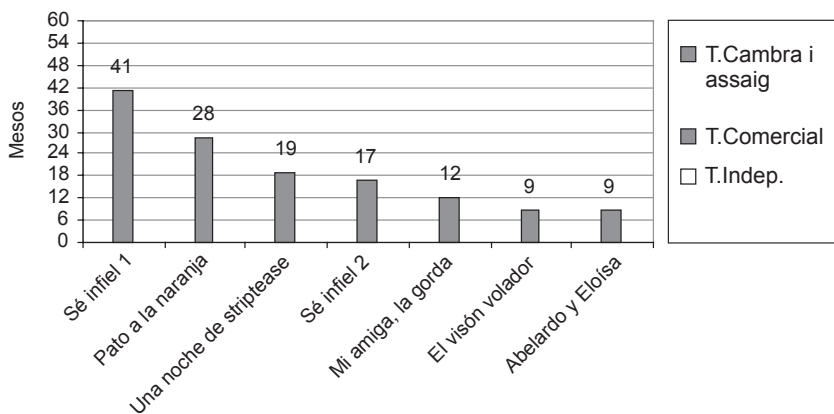
⁴¹ López, Lorenzo, “*El amante* y *La colección*, de Harold Pinter, en Eslava”, *ABC*, 15/01/1967.

GRÀFIC 3. *Autors més representats 1956-1975*
en percentatges respecte al total d'obres representades



Segons aquest gràfic, Harold Pinter va ser l'autor britànic contemporani més representat a l'Estat durant la dictadura. El nombre de produccions de les seues peces suposa un 13% del total, seguit d'Arnold Wesker amb un 10%. Shelagh Delaney i John Osborne ocupen els següents llocs, ben a prop d'un autor tan diferent com Ray Cooney, mestre del vodevil. Tanmateix, com ja s'ha assenyalat més amunt, la seua repercussió en termes quantitius –afluència de públic i permanència en cartell– és més relativa.

GRÀFIC 4. *Produccions/Temps en cartell/Sist. Prod. 1956-1975*



En aquest sentit, el gràfic 4 ens recorda els títols de les peces de teatre britànic contemporani que més temps van romandre en cartell durant el període sota estudi a un mateix teatre de Madrid o Barcelona. Evidentment, *Sé infiel y no mires con quién* de Ray Cooney i John Chapman es troba en primer lloc amb 41 mesos en cartell, seguida d'altres vodevils d'èxit com és *Pato a la naranja* de William Douglas-Home amb 28 mesos en cartell i *Una noche de striptease* de Michael Pertwee amb 19. La reposició de *Sé infiel y no mires con quién*, duta a terme per la companyia de Paco Morán a Barcelona ocupa, en fi, el quart lloc amb 17 mesos en cartell. Si es tenen en compte les gires posteriors (recordem que *Sé infiel y no mires con quién* va superar els 10 anys en actiu) aquestes produccions assoleixen autèntics rècords de taquilla.

6. CONCLUSIONS

Dins un estudi de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat, estudiar la recepció del teatre comercial britànic és un pas ineludible. Les peces de Peter Shaffer o Alan Ayckbourn, els thrillers incombustibles i, sobretot, els vodevils de Ray Cooney i altres coetanis han participat en la caracterització del teatre comercial de l'Estat de la dictadura i, és clar, en part han contribuït a delimitar el teatre renovador i compromés del període. I, fins i tot, també han contribuït a construir-ne el de la democràcia, bé per imitació, bé per oposició. Per exemple, analitzar la recepció del teatre britànic contemporani durant la dictadura a l'àmbit del teatre comercial, amb seu principal a la ciutat de Madrid, permet, per exemple, considerar l'abast i la significació del ressorgiment del teatre comercial a Catalunya durant la democràcia. Molts dels èxits de Focus, Tres x 3, Vania Produccions, etc. han sorgit a partir de la reelaboració, amb grans injeccions de modernitat, de les velles formes de la comèdia, del vodevil, de tall britànic: *Pel davant i... pel darrera!* (*Noises Off*, 1982) de Michael Frayn o *Políticament incorrecte* (*Out of Order*, 1990) de Ray Cooney; o de l'aplicació d'uns criteris de rigor i professionalitat que han portat alguns muntatges de peces ja clàssiques del teatre britànic contemporani, com *Les amistats perilloses* (*Les liaisons dangereuses*, 1985) de Christopher Hampton o *Amadeus* (*Amadeus*, 1979) de Peter Shaffer, a ser recordats com a fites del teatre comercial català.

L'àmbit del teatre comercial és un dels menys analitzats pels estudiosos del teatre contemporani, en favor d'aquells sistemes de producció, obres o autors més innovadors o compromesos. Però si considerem que qualsevol sistema i, més encara, qualsevol sistema social i cultural, és el resultat de la interacció entre tots els agents i factors que en formen part, això és, si considerem que qualsevol fenomen caracteritza i és caracteritzat pels fenòmens que l'envolten,

caldria evitar que els estudis de recepció (i més encara els estudis de recepció teatral en què els agents i les implicacions econòmiques, socials i polítiques es multipliquen) es limitaren a justificar hipòtesis, i caldria dirigir-los cap a una metodologia que tracte d'abordar la realitat en tota la seua complexitat.

7. BIBLIOGRAFIA

- AAVV (1993). *60 anys de teatre universitari*. València, Universitat de València.
- Alomar, Maria-Magdalena (2005). *El teatre a Palma entre 1955 i 1970*, Palma, Documenta Balear.
- Aznar, Manuel (1994). "El teatre universitari a Barcelona (1939-1994)" dins Aznar, Manuel i Toni Casares (Eds.), *El teatre universitari a Barcelona. 10 anys de l'Aula de Teatre de la UAB 1984-1994*, Barcelona, UAB, p. 19-40.
- Bull, John (1994). *Stage Right. Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*, Londres, Macmillan.
- Carbó, Ferran i Cortés, Santi (1997). *El teatre en la postguerra valenciana (1939-1962)*, València, 3i4.
- Coca, Jordi (1978). *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: intent de teatre nacional (1955-1963)*, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions 62.
- Even-Zohar, Itamar (1990). "Polysystem Studies", *Poetics Today* 11, n.º 1.
- Even-Zohar, Itamar (1999). "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas". In: Iglesias, Montserrat (Ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, p. 23-52.
- Fàbregas, Xavier (1969). "Teatre comercial, teatre independent, teatre d'aficionats", *Serra d'Or* 120, p. 77-79.
- Fernández, Alberto (Coord.) (1987). *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- Foucault, Michel [1971] (1999). *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- Gallén, Enric (1993). "Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993", *Caplletra* 14, p. 11-29.
- García, Luciano (Ed.) (1999). *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de la Lengua Española.
- Herreras, Enrique (2000). "Teatre independent: un viatge a algun lloc". In: Rosselló, Ramon (Ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, p. 15-69.
- Iglesias, Montserrat (Ed.) (1999). *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco.

- Isasi, Amando (Ed.) (1974). *Diálogos del Teatro Español de la Postguerra*, Madrid, Ayuso.
- Lambert, José (1999). "Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües". In: Iglesias, Montserrat (Ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, p. 53-70.
- Leal, Juli (1977). *El teatre independent a València de 1960 a 1976*, Tesi de llicenciatura, València, Universitat de València.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge.
- London, John (1997). *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Londres, Maney.
- Marí, Anna (2009). *La recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol (1956-2004)*, València, Universitat de València, tesi doctoral.
- Monleón, José (1970). "Del teatro de cámara al teatro independiente", *Primer Acto* 123-124, p. 8-14.
- Morin, Edgar (1995). *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.
- Oliva, César (2001). "Los mecanismos teatrales en la comedia de humor de la posguerra". In: Cantos, Marieta i Romero, Alberto (Eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cadiz, Universidad de Cádiz, p. 37-48.
- Pérez d'Olager, Gonzalo (1970). *Teatre independent a Catalunya*, Barcelona, Bruguera.
- Rosselló, Ramon (Ed.) (2000). *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València.
- Sirera, Josep Lluís (1981). *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Institució Alfons el Magnànim-Diputació Provincial de València.
- Sirera, Rodolf (2000). "Algunes notes sobre l'ús de la llengua en els inicis del teatre independent valencià". In: Rosselló, Ramon (Ed.), *Aproximació al teatre valencià actual*, València, Universitat de València, p. 95-105.
- Villanueva, Darío (Comp.) (1994). *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.